

PAU CASALS: EL ARTÍFICE DEL VIOLONCHELO MODERNO

PAU CASALS: THE INTRODUCER OF MODERN CELLO PERFORMANCE

Gabrielle Kaufman•

RESUMEN

Para la mayoría de violonchelistas Pau Casals tiene la consideración de algo semejante a un padre violonchelístico. A menudo no se recuerdan sus grabaciones tempranas ni siquiera sus aportaciones a la técnica del instrumento, pero parece haber una noción generalizada de que, a partir de Casals y sus interpretaciones de las suites de Bach, empieza una nueva era para el violonchelo. En este artículo se examinan las características y elementos de las interpretaciones de Casals para entender su aportación a la evolución del violonchelo, y describir las razones por las que fue el violonchelista más influyente del siglo xx. A partir de grabaciones y testimonios se hará un análisis de las particularidades del estilo de Casals, comparándolo con el de sus contemporáneos, con el objetivo de acercarse a las claves musical y técnicas de su legado.

Palabras clave: Violonchelo; Casals; Interpretación; Grabaciones tempranas.

ABSTRACT

For the great majority of cellists Pau Casals is considered as something of a cellistic father. His early recordings and technical contributions to the instrument are not always remembered but there seems to be a generalised notion that, with Casals and his performances of Bach, a new era begins for the cello. This article examines the characteristics and elements of Casals' interpretations, seeking to understand his contribution to the evolution of cello performance, and describing the reasons why he was the most influential cellist of the twentieth century. With the help of recordings and testimonial accounts, this article seeks

• Violonchelista y Doctora en Teoría de Interpretación Musical por la Birmingham City University en Teorías de la Interpretación Musical.

[Las traducciones de los textos del presente artículo han sido realizadas por la autora del mismo].
Recepción del artículo: 27.11.2014. Aceptación de su publicación: 16.01.2015.

to make a comparative analysis between Casals and his contemporaries in order to pinpoint the key musical and technical elements of his legacy.

Keyword: Violonchelo; Casals; Interpretations; Early Recordings.

INTRODUCCIÓN

Las primeras décadas del siglo xx significaron una revolución en la interpretación del violonchelo. Avances técnicos y una mayor transcendencia en los escenarios hicieron que un instrumento que hasta entonces había tenido un papel sobre todo orquestal, ascendiera a una posición equivalente a la de los instrumentos solistas por excelencia, el violín y el piano. Pero, curiosamente, después de siglos de hegemonía alemana y francesa en su evolución, el violonchelista que lideró esa revolución y el responsable de la mayor parte de los cambios no procedía de ninguna de las grandes tradiciones, sino que fue un músico hasta cierto punto autodidacta y sin un claro predecesor, el español Pau Casals.

Casals encontró y resolvió varios problemas técnicos que tuvieron un impacto casi inmediato en sus contemporáneos y discípulos, pero su influencia no solo era cuestión de técnica, sino de la percepción del papel del violonchelista en el mundo moderno. La difusión de sus interpretaciones de las *Suites* de Bach significó que la imagen del violonchelista se dotara de cierto matiz de soledad, profundidad e incluso intelectualismo lo que, sin duda, ayudaría a explicar la gran expansión del violonchelo solo y la multitud de obras creadas para este en el siglo xx. Por otro lado, su estatus como símbolo político y ético tuvo un impacto sobre el concepto del violonchelista más allá del marco estrictamente musical.

Este artículo busca evidenciar y analizar la influencia de Casals sobre la evolución del violonchelo en el siglo xx, utilizando grabaciones y entrevistas así como material biográfico e histórico. Siguiendo su rastro a través de registros de la época, analizaremos el cambio sorprendente que se percibe en ellos antes y después de Casals, y valoraremos la influencia de este intérprete en la práctica de violonchelistas de hoy en día. Para concluir, nos preguntaremos qué balance puede hacerse de su revolución violonchelística en la actualidad, en pleno siglo xxi.

PAU CASALS Y EL VIOLONCHELO MODERNO

Para la mayor parte de violonchelistas, Pau Casals tiene la consideración de algo semejante a un padre violonchelístico. A menudo no se recuerdan sus grabaciones tempranas ni siquiera sus

aportaciones a la técnica del instrumento, pero parece haber un consenso generalizado de que a partir de Casals y sus interpretaciones de las *Suites* de Bach empieza una nueva era para este instrumento. Una cita muy conocida del virtuoso Emanuel Feuermann recoge ese sentimiento del comienzo de algo nuevo.

Por fin ha aparecido la gran personalidad que, de una manera definitiva, ha establecido el violonchelo como un miembro de la familia de los instrumentos solistas. Ahora el violonchelo puede cantar sin *schmaltz*, y con él es posible frasear mejor que con cualquier otro instrumento. Con una digitación inteligente, han desaparecido los saltos extraños y sonidos desagradables. Todo eso, lo debemos a Casals¹.

Durante los últimos cincuenta años se ha dedicado una nada despreciable cantidad de literatura a la vida de Casals, incluyendo más de treinta biografías, por lo que puede sorprender lo poco que se ha escrito sobre las características de la *nueva era de violonchelo* de Casals, así como de sus orígenes.

Como primer apunte debemos recordar que cuando Casals da su primer concierto en Barcelona en 1891, era un momento de pleno auge para la interpretación del violonchelo en Europa. Durante todo el siglo XIX, la evolución de la interpretación de este instrumento había pasado de considerarlo, en gran medida, como instrumento de acompañamiento a instrumento solista, acercándolo al terreno del piano y el violín. El violonchelo, por su incómodo tamaño y registro grave, no se había prestado con la misma facilidad que el violín al virtuosismo romántico, pero había ampliado su espectro musical y su repertorio progresivamente durante todo el siglo, en parte gracias a las dos grandes escuelas del violonchelo: la belga-francesa y la germánica. Grandes exponentes como Servais, Grützmacher y August Franchomme fueron a la vez intérpretes, compositores y transcritores, y mostraron que los límites de las posibilidades expresivas y técnicas del violonchelo todavía no estaban explorados.

En el campo musicológico nos encontramos con una falta casi completa de investigación sobre la evolución de la interpretación del violonchelo y su pedagogía durante los últimos siglos. Recientemente, el musicólogo británico George Kennaway ha hecho un primer intento de recopilación de los datos que existen sobre dicha cuestión. Este autor distingue entre dos corrientes principales durante el siglo XIX en la pedagogía del violonchelo: una que busca liberar el instrumento de elementos imitativos del violín para conseguir una técnica propia, y otra que busca una conceptualización más profunda en la interpretación². La segunda es la que tendrá un mayor impacto en el siglo XX, así como en la carrera de Pau Casals.

A diferencia del violín, a finales del siglo XIX aún no había una técnica estandarizada y unificada para el violonchelo. Incluso conceptos básicos de la postura como la sujeción del arco, el

¹ Corredor, José María, *Conversaciones con Pablo Casals*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1955, p. 14.

² Véase Kennaway, George, *Cello Techniques and Performance Practices in the Nineteenth and early Twentieth Centuries*, Leeds, University of Leeds (tesis doctoral sin publicar), 2009, pp. 17-18.

movimiento de la muñeca o la posición de la mano izquierda eran causa de disputa, ya que seguían siendo modificados desde una multitud de actitudes y conceptos tan distintos que convivirían, en cierta medida, hasta el cambio de siglo. Sin lugar a duda, las últimas décadas del XIX serán cruciales para la corriente violonchelista que busca indagar en el aspecto fisionómico del instrumento y de su técnica para crear “unas leyes”, más allá de aprender un repertorio determinado, y se trabajará por primera vez en digitaciones unificadas de las escalas de todas las tonalidades que contemplan la necesidad de múltiples cambios de posición y sus efectos sonoros.

La imagen de un violonchelista profesional, en el momento en que Casals empieza su larga relación con el instrumento, producía una impresión muy distinta a la actual. Tocaba con los dos antebrazos bajados y prácticamente inmóviles, además de realizar el movimiento del arco con la muñeca en vez de con el brazo. Su mano izquierda tenía una posición más angulada, no horizontal como hoy, relacionada con un codo bajado y bastante inmóvil. Estos aspectos posturales estaban estrechamente relacionados con la técnica de los intérpretes del momento. Como comenta George Kennaway, “hasta entrado el siglo veinte, no se estaba practicando extensiones largas en la mano izquierda y el virtuosismo estaba por lo tanto más concentrada en golpes y efectos de arco que en la agilidad de la mano izquierda”³. Robert Philip, en su trabajo *Early Recordings and Musical Style*, resume que “no eran solamente las cuerdas de tripa sino también el codo bajado y la sujeción más delicada del arco los que hicieron que la interpretación de cuerda al principio del siglo resultara menos segura y nítida que la interpretación de hoy”⁴.

En cuanto al estilo musical, convivieron varias tendencias y preferencias durante todo el siglo XIX. Los métodos de la época coinciden en la cautela con la que se deben utilizar elementos expresivos comunes como el *vibrato*, el *portamento* o el *rubato*, en los casos en los que se mencionan estos elementos. La realidad concertista, vista desde comentarios contemporáneos, parece indicar un aumento en la frecuencia del *portamento* en las últimas décadas del siglo XIX, así como un incremento en el uso del *vibrato* durante el cambio del siglo y las primeras décadas del XX. Kennaway resume que “en el período entre 1900 y 1930, las grabaciones muestran una tendencia generalizada hacia un *vibrato* más ancho y presente”⁵.

Este es el panorama musical en el que Pau Casals, de forma muy sorprendente, irrumpe en la evolución del violonchelo. Si bien la reputación de Casals como autodidacta puede estar exagerada, el hecho de no emerger dentro de las grandes escuelas europeas del instrumento, sino de un país donde

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *It was not just gut strings but also the low elbow and more delicate grip which made string-playing at the beginning of the century less assertive and sharp-edged than modern playing.* Philip, Robert, *Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in Instrumental Performance 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 98.

⁵ *In the period 1900-1930, recordings show an overall trend towards the wider, ubiquitous vibrato.* Kennaway, G., *Cello Techniques...*, p. 206.

la tradición de la interpretación del violonchelo estaba todavía en construcción, es muy significativo. Casals, sin lugar a dudas, recibió una cierta influencia de sus años en París, pero con los datos que tenemos parece claro que su formación, así como su evolución importante como intérprete, ocurrió antes, durante sus años en Barcelona y Madrid.

La carrera de Casals se puede considerar una anomalía también por otras razones. Según él mismo, empezó su formación violonchelista con Josep García en Barcelona a los doce años, pero pronto empezó a cuestionar los planteamientos técnicos de su profesor. Si bien asegura que Josep García era “un notable violonchelista”, Casals cuenta a Josep María Corredor que “con todo, ya en la primera lección me chocó lo que me parecieron extravagancias y convenciones absurdas. Seguía los cursos con la mayor atención, pero a solas en mi casa empecé a crearme una técnica para mi uso”⁶. Considerando la temprana edad de Casals y su escasa experiencia con el instrumento, es un dato un tanto difícil de asumir, si no fuera porque los hechos posteriores avalan un cuestionamiento de la técnica muy temprano por su parte.

Los elementos claves que Casals alteró fueron tanto de postura como de estilo musical. Posiblemente, el cambio más significativo introducido fue el hecho de utilizar los dos brazos enteros, desde el omóplato hasta los dedos de forma flexible, según las necesidades musicales y técnicas. Es bien cierto que el movimiento de los brazos en la interpretación del violonchelo fue objeto de debate durante gran parte del siglo anterior, pero la opinión que prevalecía seguía siendo la que recomendaba mantener la parte superior de los brazos quieta, influida por el papel del brazo derecho en la técnica violinística. Varios chelistas de la época vieron las posibilidades en cuanto a sonido y fraseo con un brazo derecho flexible y móvil, y Casals fue el promotor más importante de dicha variación postural. También incrementó la flexibilidad en el brazo izquierdo, ya que impactó su capacidad de realizar posiciones más extensas así como de trasladar la mano a las posiciones altas con seguridad, lo cual se empezaba a visualizar cada vez como más relevante.

Asimismo, Casals tuvo una influencia muy significativa sobre la flexibilidad de los dedos de la mano izquierda, que afectaría no solo el concepto técnico de las digitaciones, sino también el estilo musical. Dada la gran distancia entre cada tono en el violonchelo, las digitaciones cobran una importancia en ese instrumento que no tienen en el violín o en el piano. Durante el siglo XIX, el método que prevalecía en el movimiento de los dedos sobre el batidor del instrumento consistía en hacer cambios de posición muy seguidos, a menudo conectando los tonos con pequeños *glissandi*. La tendencia, ya mencionada, de estandarizar las digitaciones buscaba reducir la necesidad de dichos *glissandi* pero, como apunta George Kennaway, “las digitaciones sistemáticas se estandarizaron, pero no sin una primera época durante la cual se veía una superposición de digitaciones ‘nuevas’ y ‘antiguas’”⁷.

⁶ Corredor, *Conversaciones...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁷ *Systematic fingering [...] eventually became standardised but not without a period of overlap between the “new” and “old” fingerings.* Kennaway, G., *Cello Techniques*, p. 132.

Casals buscaba realizar el mínimo de cambios a través de una ampliación de la posición de la mano para evitar los *glissandi*, así como las fisuras dentro del fraseo musical. Prolongaba la posición base hasta dos tonos entre el dedo índice y el dedo meñique en vez de uno y medio, una posición encontrada simultáneamente por otros violonchelistas como, por ejemplo, su colega y amigo, Diran Alexanian, cuyo método publicado en 1915 recoge muchos conceptos técnicos de Casals. Esta ampliación fue clave hacia un desarrollo de la técnica violonchelista sin *glissandi* que conocemos hoy, si bien también tenía un inconveniente: requería más fuerza muscular por un mayor estiramiento de los dedos, particularmente difícil para violonchelistas con una mano más pequeña.

Como ya hemos constatado, el intérprete catalán no fue el único que buscaba corregir la técnica violonchelista en las últimas décadas del siglo, y sus conclusiones fueron compartidas por otros músicos de su generación. Ciertos cambios, como el de liberar el brazo derecho o ampliar las posiciones de la mano izquierda, habían sido objeto de debate desde hacía tiempo y, en cierta manera, eran lógicos en la evolución natural de la interpretación. Sin embargo, en Casals se vieron reflejadas, a lo largo de su carrera como solista, una multitud de alteraciones en la interpretación tradicional, no solo técnicas sino también expresivas. Este hecho tuvo un impacto enorme sobre cómo se tocaría el violonchelo a partir de este momento, y propició que Casals fuera el violonchelista con más éxito de la primera mitad del siglo xx.

En el terreno de la expresividad musical, su impacto fue igual de significativo, si bien menos llamativo. La utilización de Casals de elementos expresivos como el *rubato*, el *portamento*, el *vibrato* o la afinación expresiva (*justesse expressive*, en sus propias palabras) tuvo resultados únicos en su variedad con matices muy singulares.

Por otro lado, el impacto rápido y extenso de la carrera de Casals estuvo claramente relacionado con las nuevas técnicas de grabación de audio que emergieron en la última década del siglo xix, ya que se podían escuchar interpretaciones suyas por radio y en disco a partir de 1915. Este hecho cambiaría las condiciones de análisis ya que, en contraste con las interpretaciones de épocas anteriores, las grabaciones citadas nos ofrecen una instantánea auditiva de la evolución de la interpretación del violonchelo en ese período.

Los primeros violonchelistas en grabar fueron el alemán Hans Kronold y el inglés William Squire en 1898 quienes, al igual que todos los violonchelistas de las dos décadas siguientes, grabaron principalmente piezas musicales cortas, de moda en ese momento, muy a menudo transcripciones de obras inicialmente escritas para otro instrumento. Esas primeras grabaciones de los dos violonchelistas nos dan pistas sobre el estilo musical y la técnica de finales del xix y, en otras palabras, del punto de partida de la rápida evolución experimentada en las siguientes décadas.

Comparando grabaciones de Casals con las de sus contemporáneos y predecesores inmediatos, se aprecia de manera clara la influencia así como las peculiaridades del violonchelista catalán. Casals hizo

sus primeras grabaciones en 1915 para el sello Columbia de quince piezas conocidas, entre ellas arreglos de temas de *Liebstraume*, S541, n.º 3 de Franz Liszt, y *Traumerei*, Op. 15, n.º 7, de Robert Schumann, así como *El Cisne* de Camille Saint-Saëns y la *Andaluza* de Enrique Granados. Las grabaciones de otros violonchelistas entre 1898 y 1915 muestran una variedad significativa tanto de técnica como de estilo, y una forma de entender el instrumento como tal distinta a la de hoy, así como el concepto de la propia grabación musical. Las obras elegidas eran cortas, por las limitaciones tecnológicas del momento, pero más interesante es constatar que casi siempre mostraban un *tempo* tranquilo, a menudo junto a una actitud que podemos considerar explorativa, y una idea del fraseo más estirado y exagerado.

Comparando el uso de elementos expresivos de Casals con el de sus colegas contemporáneos, se aprecian unas diferencias muy claras en varias áreas. Empezando por el uso del *vibrato*, las grabaciones desmienten la teoría de que este fuera desarrollado tras la proliferación de las grabaciones con Casals como estandarte principal del llamado *vibrato continuo* —el *vibrato* como base de color del sonido—, tal como es utilizado por intérpretes de cuerda actuales. Desde las más tempranas grabaciones se aprecia un uso del *vibrato* generalizado y bastante continuado, si bien hay casos de menor uso como, por ejemplo, muestran algunas grabaciones de Alexander Heindl y Franz Schreiber. El *vibrato* es más estrecho en esas primeras versiones y tiene pulsaciones más rápidas, para evolucionar, posteriormente, hacia un *vibrato* más ancho y lento.

Por tanto, afirmamos que el *vibrato* relativamente continuado que se puede apreciar en las primeras grabaciones de Casals formaba parte de una tendencia generalizada desde hacía años, sin indicios de que dicho músico tuviera una influencia destacada sobre ella. En realidad, es la manera en la que Casals utiliza el *vibrato* continuo como se desmarca de otras versiones. Su *vibrato* presenta matices sutiles en cuanto a velocidad, anchura y énfasis, que varían en sus primeras interpretaciones grabadas. Su registro de *Kol Nidrei* de Max Bruch en 1916, por ejemplo, muestra un *vibrato* muy continuado, cuya presencia no impone. Casals interpreta el tema principal, compases 9-16, con un *vibrato* relativamente ancho y con pulsaciones audibles. En contraste, el segundo tema, compases 17-20, con un *dolce* en el compás 19, lleva un *vibrato* más discreto y rápido, con un final de frase casi sin *vibrato*. El musicólogo Robert Philips resalta que “a diferencia de la mayoría de intérpretes, cuyo *vibrato* homogeniza su sonido, [...] Casals utiliza el *vibrato* para que su sonido parezca aún más variado en carácter que sin *vibrato*”⁸.

En el caso del *portamento*, otro polémico elemento expresivo entre los instrumentistas de cuerda, las primeras décadas de grabaciones presentan una evolución inversa, con la frecuencia y énfasis del *portamento* disminuyendo progresivamente hacia 1950. Las posiciones extendidas de la mano izquierda promovidas por Casals sin duda fueron claves para ese cambio, a la vez estilístico y técnico. Vemos, por ejemplo, varias versiones grabadas de la pieza *Melody in F*, Op. 3, n.º 1 de Anton Rubinstein, muy popular entre intérpretes al principio del siglo xx. Una de las más tempranas que se conservan es una

⁸ *Unlike most players, whose vibrato makes the tone sound homogenous, [...] Casals uses vibrato to make his tone seem even more varied in character than it could have been without vibrato.* Philip, R., *Early Recordings...*, *op. cit.*, p. 106.

versión de dicha obra del violonchelista Alexander Heindl, de 1901. El *portamento* de este intérprete es muy característico para la época, si bien no tiene tanta frecuencia como en algunas otras grabaciones contemporáneas. Es un *portamento* lento, con énfasis, y muy a menudo la llegada a la segunda nota no es demasiado precisa. Heindl a menudo lo utiliza para marcar los primeros tiempos del compás con pequeños empujones, empleándolo tanto para intervalos crecientes como decrecientes.

Otra temprana versión de esa obra pertenece al notable violonchelista inglés William Squire (1871-1963), en 1902. Squire utiliza un *portamento* aún más lento que Heindl, lo cual le otorga más presencia dentro de su línea musical pero, en cambio, concentra los *glissandi* a intervalos mayores, dejando el tema principal casi libre de *portamento*. El hecho de utilizarlo para intervalos amplios corresponde a la costumbre de la época de utilizar *glissandi* en primer lugar para cambios de posición difíciles, y solo en segundo lugar como recurso expresivo.

La versión de Casals, realizada en 1915, muestra un acercamiento muy distinto al *portamento*: utiliza una cantidad similar de *glissandi*, pero los *portamenti* aparecen colocados de forma consciente para enfatizar la frase musical y evitar los efectos repetitivos en una obra en la que el material musical ya se repite constantemente. Casals toca un *portamento* en el final del tema principal en el compás 14, que después elimina en la segunda exposición del tema. En su grabación, los *portamenti* entre intervalos amplios son más rápidos y bastante discretos, con énfasis en la nota de llegada y no en el *portamento* mismo. Casals, además, hace un par de *glissandi* con el dedo de la nota de partida (llamado *portamento retrasado*) en los compases 33 y 36, para crear un carácter más dramático.

Esta comparación nos indica un hecho significativo: si bien la implementación de posiciones más extendidas de la mano de Casals eliminó una parte substancial de la necesidad de hacer *glissando* entre notas, no dejó de tocar con *portamento*. De hecho, sus grabaciones de 1915 y 1916 presentan una cantidad de *portamento* que hoy en día sería considerado inaceptable. La diferencia entre Casals y otros violonchelistas contemporáneos está más en el tipo de uso del *portamento* que en la frecuencia. Las grabaciones de Casals recogen muy contados *glissandi* para agilizar cambios de posición, aunque sí contienen gran cantidad de *portamento* expresivo que enfatiza cambios armónicos o movimientos melódicos, de forma singular.

Un excelente ejemplo se encuentra en la grabación de 1915 del arreglo hecho por el mismo Casals de *Après un rêve* de Gabriel Fauré, en el que enfatiza el cambio armónico del compás, con *portamenti* do-si natural seguido de do-si bemol, un detalle no presente en las versiones de otras grabaciones.



Ejemplo 1. Fauré, *Après un rêve*, cc. 5-6 con los *portamenti* de Casals.

Resulta paradójico que Casals, que llevó el *portamento* expresivo a su más alta consideración, a la vez promoviera el abandono de su uso casi por completo con la promoción de posiciones extendidas de la mano izquierda.

En cuanto al *rubato*, otro elemento expresivo que ha sufrido grandes cambios de aplicación durante el siglo xx, se repite el patrón de las anteriores discusiones. El *tempo* ha sido, quizás, el aspecto más debatido e investigado en el campo de la teoría de la interpretación musical durante muchas décadas, pero el cambio de actitudes hacia el *rubato* a lo largo del siglo hace difícil afirmar si los *tempi* se han ido incrementando o, por el contrario, se han ido ralentizando. Las grabaciones tempranas del violonchelo utilizan considerablemente menos *ritardandi* y más *accelerandi*, lo cual resta sentido a los cálculos de *tempi* medianos.

En obras ya afines a una cierta flexibilidad de *tempo*, como el *Nocturno n.º 2 en Mi bemol mayor*, Op. 9, de Frédéric Chopin, se pueden encontrar interpretaciones con una enorme volatilidad de *tempo* como, por ejemplo, las grabaciones de Hans Kronold en 1907, y de Franz Schreiber, hecha antes de 1915. El rango de pulsaciones en el caso de Schreiber va desde 95 bpm en el primer tema (compases 1-4) hasta 150 bpm en el segundo tema (compás 9), para después bajar el tempo a 74 bpm en los compases 11-12 antes de volver al tema principal. Kronold empieza el tema principal con 118 bpm, para después subir hasta 167 bpm en el compás 9 y llega después a 88 bpm en el *ritardando* de los compases 11-12.

Sin embargo, incluso una obra como *Ave María* de Bach-Gounod, con su perpetuo movimiento de semicorcheas en el piano, está interpretada con grandes cambios de *tempo* que hoy se considerarían bruscos y exagerados. Como ejemplo, tenemos una grabación de Víctor Pascual de 1912, la cual presenta un *accelerando* desde los 57 bpm en la primera sección, hasta 65 bpm en los compases 21-22, para después llegar a 78 bpm en los compases 27-28. Pascual también hace un par de *ritardandi*, pero menos duraderos y exagerados. Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que grabaciones hechas por violonchelistas antes de 1940 muestran el *accelerando* como uno de los recursos expresivos más importantes, mientras que el *ritardando* tiene un papel mucho menos destacado, o incluso insignificante, tendencia que se va invirtiendo lentamente a lo largo de las siguientes décadas.

Casals aseguró a Corredor que “el rubato es por sí mismo un procedimiento de expresión tan natural, que podría decirse que la música es, hasta cierto punto, un rubato perpetuo⁹. En realidad, el *rubato* al que Casals se refiere poco tiene que ver con el *tempo* volátil de muchos de sus contemporáneos. En las grabaciones tempranas de Casals también vemos una clara tendencia a favorecer los *accelerandi*, pero a diferencia de otras grabaciones de la época, su *rubato* tiende a cambios pequeños y continuos, con un efecto más sutil. Tenemos como un buen ejemplo la exposición de *Après un rêve* donde el fraseo, en esta grabación de 1926, es dibujado mediante casi constantes estirones y empujones. Tomemos

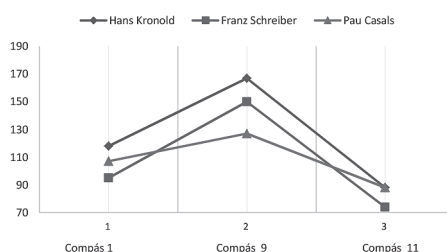
⁹ Corredor, *Conversaciones...*, op. cit., p. 275.

nota también de la evolución de las interpretaciones en este período, ya que Casals en una grabación anterior, de 1915, muestra un tempo más recto con un *rubato* mucho menos dibujado.



Ej. 2. Fauré, *Après un rêve*, cc. 22-32 con el rubato de Casals marcado con flechas.

Comparando la versión de Casals de 1920 del *Nocturno n.º 2* con las anteriores, se aprecia una clara diferencia en el modo de afrontar los *rubati*. Al igual que Kronold y Schreiber, Casals estira la melodía de forma continua según la frase musical, y utiliza tanto el *accelerando* como el *ritardando*, pero no necesita cambios de *tempo* substanciales para acomodar los intervalos amplios y figuras rápidas, sino que presenta múltiples momentos de *rubato* sutil, manteniendo en gran parte el *tempo* base. Empezando con un *tempo* de 107 bpm, llega a 127 bpm en el segundo tema para después hacer un *ritardando* hasta los 88 bpm.



Ej. 3. La evolución en pulsaciones por minuto en grabaciones del *Nocturno n.º 2*, Op. 9, de Frédéric Chopin.

Otro detalle interesante es que, aunque Casals incrementaba el *tempo* en algunas obras que llegó a grabar varias veces —como el preludio de la *Suite en Sol mayor*, de J. S. Bach— se lamentaba ante Josep María Corredor de lo que él consideraba “la nefasta influencia” de la “aceleración sistemática de los tempi”¹⁰.

Un elemento técnico-estilístico muy ligado al *tempo rubato*, la acentuación, cobra un gran significado en algunas grabaciones de Casals, mostrando una mayor concienciación de cómo dibujar la línea musical a través de acentos ligeros. En el *Preludio en Sol mayor* de J. S. Bach, hay varios pasajes donde Casals acentúa la frase musical de forma diferente a la gran mayoría de violonchelistas, tanto contemporáneos suyos como actuales.

¹⁰ Corredor, *Conversaciones...*, op. cit., p. 285.



Ej. 4. Bach, Preludio en Sol mayor, cc. 29-31, con las acentuaciones de la grabación de Casals en 1938.

Tampoco es un detalle menor que la forma del violonchelista catalán de entender la afinación fuera tan particular y matizada que le dio un nombre propio: *justesse expressive*, o justeza expresiva. Ha sido un concepto estudiado y debatido, lo cual representa un éxito en sí mismo para Casals, muy preocupado desde siempre por el descuido de la afinación entre músicos de cuerda.

La idea básica es la de entender la afinación como melódica. Ciertos tonos tienden a buscar intervallos justos, por las “atracciones armónicas” que aparecen cuando están cerca, con el efecto de que los intervallos de semitono se vuelven más pequeños, y los de un tono entero más grandes. Mientras que una tercera mayor levita hacia arriba para buscar la cuarta justa, la tercera menor gravita hacia abajo. Casals explicaba hasta qué punto llevaba esas atracciones armónicas: “Puedo hacer una demostración que a algunos les dejará más que sorprendidos, o sea que en mi sistema hay más distancia entre un re bemol y un do sostenido que en un semitono, por ejemplo do-re bemol o do sostenido-re natural”¹¹.

En comparación con la mayoría de sus contemporáneos, la importancia que Casals otorga a la afinación presenta una de las diferencias más significativas entre él y otros violonchelistas de principios del siglo xx. En grabaciones tempranas, por contraste, se encuentran versiones con una palpable falta de interés por la afinación, como algunas grabaciones de Carl Fuchs antes de 1915, de Víctor Pascual en 1912 o la versión de *Melody in F*, de Alexander Heindl de 1901. En estas grabaciones, la afinación tiende a ser demasiado alta, mientras que ciertos intervallos de medio tono se ven desdibujados y grandes intervallos son poco exactos. En las *Suites* de Bach se escucha cómo Casals concibe la *justesse expressive* en sus diferentes grabaciones, por ejemplo, en la *Sarabanda en Do mayor* de J. S Bach, BWV 1009, donde la séptima (fa sostenido) en el compás 7 busca el sol del compás 8, y el segundo si en el compás 4 busca el do del compás 5.



Ej. 5. Bach, Sarabande in Do mayor, cc. 4-8 con círculos en las notas con más inclinación hacia arriba en la grabación de Casals de 1915.

¹¹ Corredor, *Conversaciones...*, op. cit., p. 295.

Si bien la *justesse expressive* no se ha generalizado como sistema de afinación entre violonchelistas, sí que adelanta lo que sería una mayor concienciación por la diferencia entre la afinación temperada y la afinación justa y su aplicación entre instrumentistas en los últimos cincuenta años.

CONCLUSIONES

Hemos podido constatar a lo largo de este artículo que las razones por las que Pau Casals es considerado el padre del violonchelo moderno son numerosas, cubriendo varios aspectos de la evolución de la interpretación.

Las importantes y extensas correcciones a la técnica tradicional del instrumento realizadas por Casals cambiaron la evolución de la interpretación en el siglo xx, con violonchelistas que incorporaron y difundieron por todo el mundo los cambios promovidos por él en sus conciertos, grabaciones y clases. La rápida disminución del *portamento* entre violonchelistas entre 1910-1930, gracias a la extensión de las posiciones de la mano izquierda y la mejoría de sonido gracias a la flexibilización del antebrazo derecho, son cambios que se pueden atribuir en gran parte a la influencia de Pau Casals.

De manera más sutil, sus grabaciones muestran una forma muy personal de utilizar una combinación de *rubato*, *portamento*, *vibrato* y afinación adaptada para dibujar líneas musicales con unos matices y colores incomparables, haciendo evolucionar la interpretación del instrumento aunque con menos adeptos.

En realidad, en la tarea de conceder relevancia a ciertos matices de elementos expresivos, Casals aparece como un caso aislado dentro de la historia de la interpretación del violonchelo, con solo algunos de sus discípulos adaptando parte de sus conceptos estilísticos: algunas grabaciones de su alumno Gaspar Cassadó son un ejemplo. En contraste con los pequeños y orgánicos gestos de Casals, el siglo xx acabó siendo un siglo de gestos grandes en la interpretación del violonchelo. El instrumento, ahora con cuerdas de acero, exponía un *vibrato* ancho, un sonido denso y brillante, así como un fraseo intenso y sin costuras.

No obstante, su legado es visible en otro aspecto de la interpretación actual. El siglo xx conoció el renacimiento del violonchelo solo, con la mayoría de compositores notables añadiendo obras a un repertorio hasta entonces prácticamente inexistente. Se vio emerger la imagen singular del violonchelista solista que conocemos hoy, una imagen de un intérprete intelectual, introvertido y autosuficiente, sin un equivalente real en otros instrumentos melódicos. No hay duda de que esta imagen y el concepto moderno del violonchelista solista tienen su origen en la tan conocida de Casals tocando las *suites* de Bach.

Sin embargo, no se han estudiado a fondo muchos de los detalles de sus interpretaciones, ni se ha investigado su influencia sobre la imagen del violonchelista solista, no por falta de interés, como la gran cantidad de páginas escritas sobre su carrera demuestra, sino porque otra faceta de su carrera ha llamado más la atención. Desde hace muchos años, la notoriedad de Casals a nivel mundial ha estado íntimamente relacionada con su perfil político-ético, forjada desde sus años en el exilio republicano español. Su decisión de no subir a los escenarios mundiales en protesta contra el fascismo fue un gesto insólito e impactante en la comunidad musical, creando un símbolo filosófico que aún perdura. La importancia de la identidad ética de Casals quedó plasmada en la famosa frase de Thomas Mann: “Casals es el aliado del rechazo absoluto al compromiso con el mal, con todo lo que es moralmente sórdido”¹².

Con todo, quizás no sea extraño que el humanista Casals haya eclipsado al violonchelista a largo de los años, si bien este último nos ha dejado una gran riqueza interpretativa para analizar. ■

DISCOGRAFÍA

- BACH, J. S. *Suites para violonchelo solo*, Casals [CD], Pau Casals (intérprete), Paris, EMI, (1988), 1938.
 —, *Sarabanda en do mayor* [CD], Pau Casals (intérprete), Naxos, 2004 (1916).
 BACH, J. S. – Gounod, Charles, *Ave Maria*, Victor Pascual (intérprete), RMR, 2010 (1912).
 BRUCH, Max, *Kol Nidrei* [CD], Pau Casals y una orquesta de estudio (intérpretes), Naxos, 2004 (1916).
 CHOPIN, Frédéric, *Nocturno n.º 2, Op. 9*, [audio], Hans Kronold (intérprete), Edison, 1907.
 —, *Nocturno n.º 2, Op. 9*, [CD], Franz Schreiber (intérprete), RMR, 2010 (pre 1915).
 —, *Nocturno n.º 2, Op. 9*, [CD], Pau Casals (intérprete), RMR, 2010 (1920).
 FAURÉ, Gabriel, *Après un rêve*, Pau Casals y Charles Baker (intérpretes), Naxos, 2004 (1915).
 —, *Après un rêve*, Pau Casals y Nikolai Mednikoff (intérpretes), Naxos, 2003 (1926).
 RUBINSTEIN, Anton, *Melody in F, Op. 3, n.º 1*, Alexander Heindl (intérprete), Victor, 1901.
 —, *Melody in F, Op. 3, n.º 1*, Willaim Squire (intérprete), RMR, 2010 (1902).
 —, *Melody in F, Op. 3, n.º 1*, Pau Casals (intérprete), Naxos, 2004 (1915).

¹² *Is allied to a rigid refusal to compromise with wrong, with anything that is morally squalid.* De una carta de Mann a Casals, citado en Kirk, H.L., *Pau Casals: A Biography*, Saint Louis, Holt, Rinehart and Winston, 1974, p. 557.